

学校编码: 10384

分类号\_\_\_\_\_密级\_\_\_\_\_

学 号: 10220090154148

UDC\_\_\_\_\_

厦 门 大 学

博 士 学 位 论 文

# 海峡两岸戏曲改革与创新比较研究

## Comparative Study on Chinese Opera Reforms and Innovations across the Taiwan Straits

刘 颖 灏

指导教师姓名: 陈世雄 教授

专 业 名 称 : 戏剧戏曲学

论文提交日期: 2014 年 3 月

论文答辩日期: 2014 年 5 月

学位授予日期: 2014 年 月

答辩委员会主席: \_\_\_\_\_

评 阅 人: \_\_\_\_\_

2014 年 5 月

## 厦门大学学位论文原创性声明

本人呈交的学位论文是本人在导师指导下，独立完成的研究成果。本人在论文写作中参考其他个人或集体已经发表的研究成果，均在文中以适当方式明确标明，并符合法律规范和《厦门大学研究生学术活动规范（试行）》。

另外，该学位论文为（  
课题（组）的研究成果，获得（  
经费或实验室的资助，在（  
实验室完成。

（请在以上括号内填写课题或课题组负责人或实验室名称，未有此项声明内容的，可以不作特别声明。）

声明人（签名）：

2014 年    月    日

# 厦门大学学位论文著作权使用声明

本人同意厦门大学根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》等规定保留和使用此学位论文，并向主管部门或其指定机构送交学位论文（包括纸质版和电子版），允许学位论文进入厦门大学图书馆及其数据库被查阅、借阅。本人同意厦门大学将学位论文加入全国博士、硕士学位论文共建单位数据库进行检索，将学位论文的标题和摘要汇编出版，采用影印、缩印或者其它方式合理复制学位论文。

本学位论文属于：

（        ） 1. 经厦门大学保密委员会审查核定的保密学位论文，于  
年    月    日解密，解密后适用上述授权。

（        ） 2. 不保密，适用上述授权。

（请在以上相应括号内打“√”或填上相应内容。保密学位论文应是已经厦门大学保密委员会审定过的学位论文，未经厦门大学保密委员会审定的学位论文均为公开学位论文。此声明栏不填写的，默认为公开学位论文，均适用上述授权。）

声明人（签名）：

2014 年    月    日

## 中文摘要

1949 年以来，海峡两岸相互隔绝数十年，1980 年代末才恢复往来，在这期间，两岸文化生态及戏曲艺术分别朝着不同方向发生巨变。导致这些变化的除了艺术自身因素外，主要有以下外部因素：第一，政治因素。1950 年代，大陆展开了全国性的“戏改”运动，进行“改人、改戏、改制”，要求戏曲为政治服务；台湾未进行全面戏改，国民党当局热衷于编演“反共抗俄”剧，甚至传统剧目的改编也不例外。第二，外来文化影响。1949 年后，大陆戏剧界受苏联影响颇深；台湾的胡撇子风格的歌仔戏在表演上间接受到斯氏体系影响，但戏曲总体上受西方影响较多，譬如台湾新京剧的代表人物郭小庄、吴兴国等不再以“传统”自封，可以接受任何题材、采取任何形态。第三，社会转型。大陆在计划经济时代将剧团改为公有制，近年来全面改革，将剧团推向市场；台湾从 70 年代起歌仔戏剧团依附电视台，退出商业性室内舞台，并以庙会为主要市场，实现了从“内台”向“外台”的转变。第四，宗教与民间信仰的兴衰。新中国建立后，大陆政府禁演“封建迷信”的鬼戏，国民党虽有类似的举动，但管制不严，民间戏班仍然依赖佛教、道教甚至基督教仪式生存；大陆改革开放后，民间信仰复兴，民间戏班亦重新繁荣。第五，知识分子的促进。大陆“戏改”以“新文化工作者”为主力军，台湾学者为扶持台湾本土戏曲辛勤努力，王安祈等人为创作“新京剧”作出贡献。第六，两岸关系的改善大大促进了大陆与台湾戏曲艺术的交流与提高。总之，同根同源的两岸戏曲走向共生共荣，是两岸艺人与民众的共同愿望。

关键词：两岸；戏曲；改革与创新。

## Abstract

Since 1949, Mainland China and Taiwan were isolated each other for decades, and the exchanges were not resumed until late 1980s. During the period of time, the culture ecology and the arts of Chinese opera had huge changes in very diverse directions across the Strait. Apart from the self-owned factor of arts, the ones causing the changes mainly had following external factors. Firstly, it was politics factor. In 1950s, the policy of “plays change” was launched national wide in Mainland to “change thinking, reform systems, and alter plays”. It also required Chinese opera for serving the politics. In Taiwan, there was no such “plays change”; however, KMT party was keen to producing anti-communism plays, even to adapting the classical plays. Secondly, it was the influence of external culture. After 1949, the theatrical circle in Mainland was deeply influenced by Soviet Union; meanwhile, the performance of Taiwanese opera with “Hu-pie-zai” style was indirectly impacted by Stanislavski’s system. Though, in overall, Chinese opera was still much influenced by western culture. For example, the representatives of Taiwan’s new Peking opera such as Guo Xiao-zhuang, Wu Hsing-guo and etc. were no longer to lock themselves within “tradition”, but widely to accept any kind of subjects and styles. Thirdly was social transformation. In Mainland, all the troupes were transited to be state-owned in the era of planned economy, and to have reform in full-scale toward marketing oriented in recently. In Taiwan, Taiwanese opera troupes were dependent on TV-stations since 1970s. The operating mode was retreated from commercialized in-door stages and turned to take temple festivals as main performing places, in order to realize the transition from in-door stage to out-door stage. Fourthly was the raise and decline of religion and folk beliefs. After new-China had founded, the plays involving feudalism and superstition like “ghost play” were prohibited. In contrast,

although KMT party also took similar actions, it was not seriously enforced. Most private troupes were still relied on the ceremony of Buddhism, Taoism and even Christianity to earn their life. After Mainland opened to reform, folk religions were revival and private troupes were renaissance. Fifthly, it was the force that pushed ahead by intellectuals. The main force of “plays change” in Mainland was “new-cultural workers”, while as the scholars worked hard to give support to local opera in Taiwan, for example, Wang An-chi and etc. have grand contributions on creating “New Peking opera”. In the last, the increase of the arts exchanges of Chinese opera across the Strait had been much advanced by the relationship improvement across the Strait. To sum up, Chinese opera both grew in Mainland and in Taiwan shared same culture root, and it will be the people’s wishes across the Strait to see the Chinese opera to move toward the coexistence and mutual prosperity.

**Keywords:** cross the Strait, Chinese opera, reform and innovation

## 目 录

绪论.....	1
第一节    戏曲的改革观与创新观.....	1
第二节    论述的时间区间与主要比较剧种择定.....	7
第一章    政治的禁制与引导.....	10
第一节    政治的枷锁与桎梏.....	12
第二节    呼应政策的主题意识.....	36
第二章    社会转型与两岸戏曲的嬗变.....	54
第一节    改人、改制、改戏.....	55
第二节    两岸市场经济的发展对戏曲的影响.....	76
第三节    文化创意产业概念下的剧团体制变革.....	89
第三章    外来文化对两岸戏曲改革与创新的影响.....	99
第一节    日本殖民文化所遗留的胡撇子风格.....	101
第二节    斯坦尼斯拉夫斯基体系在两岸戏曲中的影响.....	113
第四章    宗教信仰的兴衰对两岸戏曲的影响.....	136
第一节    宗教与民间信仰对戏曲发展的刺激.....	138
第二节    两岸对于宗教与民间信仰的态度.....	142
第三节    新型态文化祭典与基督教在戏曲中的融合.....	160
第四节    戏曲中的宗教禁忌与宗教尊重.....	170
第五章    学术界对两岸戏曲改革与创新的推动.....	178
第一节    知识分子所激发的文明戏.....	179
第二节    殖民新知催生下的台湾新剧.....	188
第三节    两岸当代学术界对戏曲的直接参与.....	195
第六章    “剧种意识”的差异对两岸戏曲的不同影响.....	202
第一节    剧种危机产生的原因.....	204
第二节    本土化与全球化.....	210
第七章    两岸关系对戏曲改革与创新的影响.....	214
第一节    戏曲的“偷渡”与交流.....	215
第二节    两岸戏曲的文化测试.....	220
第三节    两岸戏曲的学习与交融.....	224
余论.....	230
参考书目.....	233
致谢.....	258

## Contents

Preface.....	1
Subchapter I    The view of reform and innovation of Chinese opera.....	1
Subchapter II    Time frame of the study and the selection of main types of Chinese operas for comparison.....	7
Chapter I    Political restriction and guidance.....	10
Subchapter I    The fetters and yoke of politics.....	12
Subchapter II    The theme consciousness for political responsiveness.....	36
Chapter II    Social transformation and Chinese Opera transmutation.....	54
Subchapter I    Changing thoughts, reform systems and alter play.....	55
Subchapter II    The influences on Chinese opera of the development of market economy across the Strait.....	76
Subchapter III    The change of troupe system under the concept of cultural and creative industries.....	89
Chapter III    Impact on Chinese opera reforms and innovations across the Strait of external culture.....	99
Subchapter I    The legacy of Japanese colonization culture - “Hu-pie-zai” style.....	101
Subchapter II    Influence on Chinese opera across the Strait of Stanislavski’s System.....	113
Chapter IV    Influence on Chinese opera across the Straits of the rise and decline of religion.....	136
Subchapter I    The stimulus on Chinese opera development by religion and folk beliefs.....	138
Subchapter II    Attitude towards the religion and folk beliefs across the Strait.....	142
Subchapter III    Integration of new culture ceremony and Christianity in Chinese opera.....	160
Subchapter IV    Religious taboo and respects in Chinese opera.....	170
Chapter V    Impetus of Chinese opera reforms and innovations by academia.....	178
Subchapter I    Wenmingxi (modern play) – excited by intelligentsia.....	179
Subchapter II    Taiwanese neo- opera expedited by colonization.....	188
Subchapter III    Direct involvement in Chinese opera by the contemporary academia across the Strait.....	195
Chapter VI    Impact on Chinese opera across the Straits of the difference of the ideology of opera conscious.....	202
Subchapter I    The reasons of the crisis arising of Chinese opera types.....	204



Subchapter II	Localization and globalization.....	210
Chapter VII	Impact on Chinese opera reforms and innovations of the cross-Strait relations.....	214
Subchapter I	Illegal immigration and exchange of Chinese opera.....	215
Subchapter II	Culture tests of Chinese opera across the Strait.....	220
Subchapter III	Learning and blending of Chinese opera across the Strait...	224
Conclusions.....		230
References.....		233
Postscript.....		258

## 绪论

“改革”是汉语词汇，现代社会中通常指涉“改变旧制度、旧事物”。对旧有的生产关系、上层建筑作“局部”或“根本性”的调整变动，“改革”是社会发展的强大动力，改掉存在的、不合理的部分，使之更加合理完善。较严谨的“改革”定义是指各种包括政治、社会、文化、经济、宗教组织作出的改良革新。

梁启超在《释革》中曾引英语与日语对于“革”的定义进行说明：

“革”也者，含有英语之 Reform 与 Revolution 之二义。Reform 者，因其所固有而损益之以迁于善，如英国国会一千八百三十二年之 Revolution 是也。日本人译之曰改革、曰革新。Revolution 者，若转轮然，从根柢处掀翻之，而别造一新世界，如法国一千七百八十九年之 Revolution 是也。日本人译之曰革命。<sup>①</sup>

依照《释革》的诠释，“革命”有两种含义，一种是“因其所固有而损益之以迁于善”英文称为 Reform 的“改革”；另一种则是“从根柢处掀翻之，而别造一新世界”英文称之为 Revolution 的“变革”。

“创新”则是属于外来的、商业的、经济的用语。19 世纪以来，历经工业革命、资本主义革命的欧美各大国，在自身体制的长期发展制约的困境下以及世界竞争场域中，赋予这个词汇新生命。英文的“创新”（innovation）源自于拉丁语（innovare），它的意义是“更新、制造某种新的东西或某种改变”。

本章拟以“改革”与“创新”的角度，梳理出两岸对于戏曲改革的概念与起点，再阐述本论文的研究重心与方法，作为贯穿全文的综论。

### 第一节 戏曲的改革观与创新观

“改革”的比较词是“革命”，两者内涵相近，但是手段与方法却是截然不

<sup>①</sup> 梁启超：《饮冰室文集》第 1 卷，台北：中华书局，1989 年，第 894 页。

同；“革命”是以极端的方式推翻原有政权以达成改变现状的目的，“改革”则是指在现有的政治体制之内实行变革。通常一个改革是否能成功会影响一个国家的命运，若成功可让该国走向稳定局势，若失败可能遭致内乱或冲突。

“创新”属于现代用语，经过多年的研究与实践，“创新”的认知更为宽广，它包含了创新（innovate）行为、发明（invent）行为或创造（create）某种新事物的行为。融合应用这三种思维，我们可以归结出现代对于创新的三种意含，分别是知识创新、技术创新与产品创新。“创新”是一种概念，无法确切严格地定义，现代世界所遵循的“创新”定义，源自于经济学者熊彼得。

世界著名经济学家约瑟夫·熊彼特<sup>①</sup>（Joseph Alois Schumpeter）认为，创新就是建立一种新的“生产函数”，所谓的生产函数是指在一定时期内，在技术水平不变的情况下，生产中所使用的各种生产要素与所能生产的最大产量之间的关系。生产函数以一定时期内不变的生产技术水平作为前提条件，一旦生产技术水平发生变化，原有的生产函数就会发生变化。以数学公式表示即为  $Y=F(L, K)$ ，其中 Y 为产出；L 为劳动投入；K 为资本投入。以戏曲表演艺术的制作概念来解释，即为一台戏曲的呈现必须有演员、音乐设计、舞台工作者的劳动投入及相关资金到位，才能制作出一场演出。

“创新”就是将一种或多种从来没有看过或发现的“生产要素”和“生产条件”的“新组合”导引进入生产体系。这些新组合通常包含五种情况：一、新产品或产品的新质量的导入；二、新的生产方法的导入，包括产品处理的新商业方法；三、新市场的开发；四、原料或中间投入的新来源；五、新的经营体系或组织。只要是依循上述五种的方式进行改变，或是将现成的技术革新引入经济组织，形成新的经济能力，都是属于创新。<sup>②</sup>

“改革”与“创新”的定义类似，但是使用的领域不同，“改革”偏向政治领域，“创新”则偏向经济体系。不论是“改革”或是“创新”，不论是政治或是

<sup>①</sup> 约瑟夫·熊彼特(Joseph Alois Schumpeter, 1883 年 2 月 8 日-1950 年 1 月 8 日), 美国哈佛大学经济学教授, 影响世界的论述有“景气循环”、“资本主义的创造性破坏”及“菁英竞争式民主理论”, 最著名的论述为“创新理论”。世界级“现代企业管理学之父”的彼得·德鲁克(Peter Drucker)一向承认其深受熊彼特的影响。

<sup>②</sup> 蔺雷, 吴贵生:《服务创新》, 北京: 清华大学出版社, 2003 年, 第 109-110 页。

经济的范围,“外来的刺激”占有重要的因素。就传统戏曲的领域而言,“外来刺激”指得是“传统戏曲以外的元素”透过直接或间接的模式,对于戏曲文本或演出的刺激。因此,两个不同时代的词汇,得以在“戏曲”融合,这也是整篇论文想探讨的问题。

戏曲始终在改革中发展,从优孟衣冠、汉代百戏、唐参军戏到宋杂剧,我们可以找得到戏曲源起与发生的大致轮廓,虽然关于戏曲的起源和发生的问题始终没有定论,但是我们可以确认,戏曲是一直在改变,不论是声腔、身段、剧本结构及戏剧思维等,各朝各代都不相同。

“元杂剧出而体制遂定,南戏出而变化更多。”<sup>①</sup>从杂剧到南戏,两者就已经有差异存在,音律方面杂剧起于“诸宫调”,有固定的曲牌联套方法及四套曲式,演唱时字多声少、朗诵性强,慷慨激越;南戏起于民间小唱、巷里歌谣,没有固定的音乐规范,演唱时声多字少、旋律性强,节奏舒缓。剧情结构方面杂剧形成了“四折一楔”的结构形式,剧本与音乐共有四个段落,需将主要剧情列入四套中表现,剧情较为复杂;南戏的结构较为自由,可以根据内容调整布局与长度,歌唱随意性较大。从表演型态来比较,杂剧为单一主角制,南戏为生旦双主角制。

②

明清传奇是在宋元南戏的基础上吸收元杂剧的长处而发展起来的,其文本具有规模宏大、结构自由、情节曲折、辞采丰富、人物描写细腻等特点,是一种比南戏和杂剧更为完美的戏曲形式。及至后来昆曲的兴盛与衰落、地方戏的发展直到乾隆五十五年(1790)年“三庆”、“四喜”、“春台”、“和春”四大徽班进京,就徽调、汉调进一步融合,形成了一个新的大型剧种——“北京皮簧戏”。

戏曲历经元、明、清三代的发展,产生人物行当、规范的表演程式、写意简朴的舞台风格等具有自我独特的东方戏剧美学。每一次的改朝换代都会改变一般民众对于戏曲的喜好,和平时代的社会喜爱家庭人物的剧情,动荡的社会偏好英雄救国的叙事。戏曲发展本身就是变动,或许是“自发性”变动,也或许是“诱

<sup>①</sup> 王国维:《王国维戏曲论文集》,台北:里仁书局,1993年,第7页。

<sup>②</sup> 廖奔、刘彦君:《中国戏曲发展史》,第2卷,太原:山西教育出版社,2003年,第94~99页。

发性”改革，但是戏曲变革的幅度，从民国以后，更是大步向前迈进。

“戏曲改革”是一个专有术语，指新中国成立之后，中国大陆在传统戏曲方面进行一系列的“改良”与“改善”的行为，对应而产生相关的运动。这个改革牵涉到中国戏曲的整体变化，结论还无法确定，但是在大陆产生影响深远，也解构与重组了大陆民众看戏的观念，直到现今，我们仍然持续的讨论它。

中国共产党在建国的过程中，相当重视戏曲的宣传功能，利用戏曲宣传党义的同时，也察觉到戏曲行业内的陋习。因此，新中国建立后的共产党，对戏曲特别地关注。推动“戏曲改革”的时后，部分的戏曲艺人对这些舞台上的改革是支持的，但是生活习惯上的改变，习惯于安逸型态的艺人们可能无法迅速融入。

共产主义追求“大公无私”的理念，各个公司行号与私人企业必须“无私奉献”，就经济学的角度而言，“奉献”相当于“没有超额利润”，在“人人平等”的状态下，付出得越多代表越“优秀”、“突出”，相对地，收获就会减少。主角拿的酬金与龙套差不多，唱得越多就越疲累，奉献得越多，得到的实质回报相对越少。除了部分有名气的“角儿”享受特殊待遇，大部分的戏曲演员的报酬相当。演员能够持续在舞台上演出，没有实际可见的“利益”，只剩下“精神领域”的奖励。

在经济社会中，有一个著名的“自利”心的假设，在这个假设之下，如果没有“利益的驱动”，一个正常的人不会做超出规定范围以外的事物，换言之，“改革”与“创新”如果没有“利益”的驱动或是引导，这样的创新不会成功。但是，共产党所推动的戏曲改革仍旧可以执行，这又是甚么样的原因？在那个政治动乱的时代，“共产党”的兴起本身就是一种“创新”，共产党就代表一切的新事物，对于群众的渲染力相当强盛，民众的感受力程度也相当强盛，因此，只要是共产党所提出的政策与方向，都是“创新”。

“戏曲创新”是现代社会对于“戏曲改革”的重新审视与观察，也是现代人对于戏曲的“期许”与“批判”重心，更是大部分人对于戏曲的要求。依照上述的创新因素，在戏曲表演中的任何一项改动，并且带来有形或无形的“利润收入”，

就可以称得上是创新。台湾地区的戏曲创新概念，通常以郭小庄的“雅音小集”为代表，郭小庄有鉴于当时台湾京剧演出式微，她到美国读书之后，于1979年脱离大鹏剧团，创立自己的剧团，“引进导演观念、聘请专业剧场工作者设计舞台、国乐与京剧文武场合作”。<sup>①</sup>

“雅音小集”在具备现代化设备的剧场中，结合聂光炎<sup>②</sup>的当代剧场设计，推出许多老题材、新概念的新编戏曲，同时也吸引了许多年轻人进入剧场看戏。以《白蛇与许仙》作为创团首演，第二出剧目《窦娥冤》因为联想到当时的“美丽岛事件”<sup>③</sup>而引发轩然大波。这两出戏在表现形式方面，启迪台湾传统戏曲新编剧目必须融合舞台、灯光、服装等剧场设计内涵，台湾学者多以“雅音小集”作为台湾戏曲创新的讨论起点。

经过多年的实践，聂光炎结合学术与实务，对于戏曲的创新提出四个要求，他认为剧作家进行剧本创作或改编时，必须了解剧场舞台技术并掌握剧场因素；建置完善的导演制度，运用现代剧场方法规划、执行排演及演出；树立“整体剧场”的演出概念，要求视觉因素与整体的协调统一；提高现代技术剧场的认知与技术水准，用现代剧场管理及工作方法。<sup>④</sup>聂光炎参加郭小庄的制作群，替台湾的传统京剧灌注了当代剧场元素。

<sup>①</sup> 王安祈：《台湾京剧五十年》上册，宜兰：传统艺术中心，2002年，第11页。

<sup>②</sup> 聂光炎，剧场艺术家，从事专业剧场舞台与灯光设计工作。1933年生于上海，1948年在战乱中虚报年龄被军队收容，1949年随军中剧团移防到台湾。1953年考入政工干校（今国防大学政治作战学院）第三期影剧组，受教于李曼瑰。1963年获选美国东西文化中心技术交流计划，赴美国夏威夷州立大学戏剧系进修剧场设计及技术，指导教授为李察·梅逊（Richard Mason）。1965年回台任政工干校教官，1971年任中华电视公司美术组长，1975年离开华视公司，开始从事专业舞台及灯光设计工作。自1970年代开始，为台湾新兴的艺术团体设计舞台及灯光。设计作品涵括舞台剧、传统戏曲、歌剧、现代舞、芭蕾舞剧和各类演出近200部。善于结合现代剧场元素，以实验与创新的设计手法为每个作品提供原创性的视觉意象。对于1960年代之后台湾的剧场设计与舞台技术现代化及剧场设计人才的培育，贡献甚大，影响十分深远；1966年以《国父传》获颁“教育部”最佳舞台设计金鼎奖，1994年获第18届“国家文艺奖”之特别贡献奖、1999年获第三届“国家文化艺术基金会”文艺奖。编著有《舞台技术》（1982），译有泰勒（Taylor Theodore）所著之《电影的故事》（1974），及口述传记《乐在学习：剧场园丁聂光炎》（2000）。

<sup>③</sup> “美丽岛”事件：1979年12月10日的国际人权日在台湾高雄市发生的一场重大官民冲突事件。以美丽岛杂志社成员为核心的人士，组织群众进行示威游行，诉求民主与自由。其间发生冲突，但在民众长期积怨及国民党政府的高压姿态下却越演越烈，竟演变成官民暴力相对，最后以国民党政府派遣军警全面镇压收场，为台湾自“228”事件后规模最大的一场官民冲突。“美丽岛”事件发生后，许多重要党外人士遭到逮捕与审判，甚至一度以叛乱罪问死，史称“美丽岛大审”。最后在各界压力及美国关切下，终皆以徒刑论处。事件对台湾之后的政局发展有着重要影响，之后国民党逐渐放弃迁台以来一党专政的路线以应时势，乃至解除38年的戒严、开放党禁、报禁，台湾社会因而得以实现更充足的民主、自由与人权。并且伴随着国民党政府的路线转向，台湾民众在教育、文化、社会意识等方面都有重大的转变。

<sup>④</sup> 聂光炎：《舞台设计的新思考、新经验》，《PAR表演艺术》第42期，1996年4月，第90-91页。

台湾歌仔戏的创新概念则是出现在国民党解严之后,产生的“本土化”思潮。在国民党长期的“中央执政思维”教育之下,台湾人民只能有“大中国”概念。只要关注本土的地方文学或乡土文学稍微出现,执政者就会冠上“共产党同路人”的帽子予以禁止。从教育面来观察,笔者成长于蒋经国的“威权民主制”时代,所受的基础教育中,国中三年的地理课程教学时段分配,两年的时间在教授大陆各省的物产及人文,还要背诵整个大陆的铁路交通,剩余一年的时间,才分给世界地理与台湾地理。因此,在解严之后,在高压统治松绑之后,台湾社会出现关怀本土的大反潮现象。台湾人民开始调查自己居住的所在地的风土人情与历史,也才注视到一直在身边却始终被忽略的歌仔戏。

歌仔戏虽然一直与电影、广播及电视结合,深受各时期先进传媒的喜爱,也因此传遍全台及东南亚,这些都让歌仔戏产生剧本及演出模式、梳妆的变化,但是,大部分的歌仔戏从业者挣扎于乡野、庙口。在音乐教授许常惠教授等人的关注下,这些原本属于“低下”阶层的娱乐开始受到知识分子的重视,原本只能在庙口演出的歌仔戏,也逐渐进入“艺术殿堂”。曾永义教授在本土化思潮的时段中率先提出“精致歌子戏”<sup>①</sup>的理念,他指出:

我所谓的“精致歌子戏”是为彰显台湾歌仔戏成熟以后所有的传统和乡土美质的结合,自然地融入当前艺术的思想、理念和技法,并切实地调适于现代化剧场,与之相得益彰,能愉快焕发台湾人民的心灵的“地方戏曲”。

<sup>②</sup> 他结合历年的观察与实务经验,归纳出歌仔戏“精致化”的方向,应朝如下六大诉求发展,分别是讲求深刻不俗的主题思想;情节安排须紧凑明快;排场须醒目可观;语言须肖似口吻机趣横生;音乐曲调讲究多元丰富性;演员的技艺须精湛,学养修为须精进。河洛歌子戏剧团<sup>③</sup>便呼应曾永义教授提出的观点,以“精

<sup>①</sup> 曾永义教授主张从台语文字发音角度考虑,认为歌仔调或歌仔戏中,“仔”字之发音,与桌子、椅子等字汇中的“子”字发音相同,因此认为应写成“歌子调”、“歌子戏”。但因歌仔调或歌仔戏在文献中的记载常见字汇为“仔”而非“子”,因此,除非原引文中或该团名特别强调“歌子戏”外,其余本文中均使用“歌仔戏”。

<sup>②</sup> 曾永义:《戏曲经眼录》,台北:中华民俗艺术基金会,2002年,第145页。

<sup>③</sup> 该团成立之初由曾永义教授担任“艺术顾问”,因而其团名乃依循曾教授之主张,定名为“河洛歌子戏剧团”。该团依循曾教授所提之“精致化”方向的表演风格,亦随之标榜为“精致歌子戏”。本文中提及“精

致”为制作诉求，加上聘请编剧、导演及著名的演员加盟，让河洛歌子戏风行于舞台长达十年之久。换言之，台湾的歌仔戏开始另一波的“精致化”，开始创新。

## 第二节 论述的时间区间与主要比较剧种择定

台湾与大陆虽只有一水之隔，五十年的分离让这两块土地有着截然不同的变化。台湾在日本的统治之下，逐渐形成自我的风格，文化、语言虽然与大陆闽南地区相去不远，但是台湾人民深受日本的影响，生活模式与日常思维已经与大陆本土有所区隔。

1945年第二次世界大战结束，台湾回归中国，在“台湾省行政长官公署”<sup>①</sup>的统治之下，台湾与中国大陆成为“一国两制”的先驱实验。“台湾省行政长官公署”采取两面性的隔离政策，一方面防堵大陆国民党腐败的政治恶习入侵、阻止共产党在台宣传政治理念、避免对岸通货膨胀等风暴的袭击等；另一方面对于台湾本土精英以至工商产业界亦采取种种政治、经济、语言、文化上的歧视、压抑，甚至迫害等手段，加上治理时期与日本产权交接不公开，产生吏治腐败、内部贪渎盛行，而两岸币值不统一，发生汇率舞弊等因素更造成物价飞涨、社会动荡，因而在1947年2月爆发“228”事件。国民政府为平息民怨，于1947年5月16日将台湾省行政长官公署改制为台湾省政府，结束了战后特殊化统治台湾近两年的“行政长官”时期。这段期间，虽然国民党在台湾治理情况不彰，但是两岸人民往来频繁，没有严格的限制。

1949年之后，两岸进入“对峙”时期，隔离的程度，远比日本占据时期更为严重。台湾被国民党统治，民众的思维逻辑与大陆本土已经完全不同，因此看待戏曲的角度也不一样。在两岸敌对的年代中，大陆如火如荼地进行戏曲改革，

---

致歌子戏”与“河洛歌子戏剧团”皆维持曾教授及该团主张书写。

<sup>①</sup> 1945年中华民国在台湾设置的特殊化统治机构。战后中华民国政府跨海来台，如何进行各项军事接收以及行政重建等工作，系依据抗战时期最高领导机关国防最高委员会所拟定的《台湾省行政长官公署组织大纲》，经行政院修订，1945年8月31日由国民政府训令核定施行，9月20日立法院依据此大纲修正通过《台湾省行政长官公署组织条例》，作为战后台湾接管与行政建制的法律依据。国府于战后台湾表面上虽设“省”，但并未设置与中国各省一致的“省政府”，而另设“台湾省行政长官公署”，并特遣陈仪为全权接收台湾的“台湾省行政长官”兼任“台湾省警备总司令”，手操军政二柄，集行政、立法、司法三权于一身，展开各项特殊化的统治措施。



Degree papers are in the "[Xiamen University Electronic Theses and Dissertations Database](#)". Full texts are available in the following ways:

1. If your library is a CALIS member libraries, please log on <http://etd.calis.edu.cn/> and submit requests online, or consult the interlibrary loan department in your library.
2. For users of non-CALIS member libraries, please mail to [etd@xmu.edu.cn](mailto:etd@xmu.edu.cn) for delivery details.

厦门大学博硕士论文摘要库